

DE LOS DIOSES DE HOMERO AL *EVEMERISMO* CINEMATográfico

Enrique Ramírez Guedes*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En el presente trabajo abordamos la relación que existe entre el tratamiento de los dioses en la épica homérica, en concreto en la *Iliada*, y el que el cine le da en las películas que se basan en dicho poema, demostrando que el cine mayoritariamente trata, a pesar del peso que los dioses tienen en la guerra de Troya, de eliminar todo aspecto sobrenatural de sus películas, y relegando a los dioses homéricos, presentes físicamente de un modo u otro en la épica, a los diálogos, sacrificios, augurios, sueños, etc., para adaptar sus resultados a la visión racionalista imperante en nuestra época.

PALABRAS CLAVE: *Iliada*, dioses, Homero, cine, evemerismo.

FROM HOMER'S GODS TO THE CINEMATIC *EVEMERISM*

ABSTRACT

In this paper we address the relationship between the treatment of the gods in the Homeric epic, specifically in the *Iliad*, and the treatment given to them by the cinema in films based on this poem, demonstrating that the cinema mostly tries, despite the weight that the gods have in the Trojan War, to eliminate any supernatural aspect of their films, and relegating the Homeric gods, physically present in one way or another in the epic, to the dialogues, sacrifices, omens, dreams, etc., in order to adapt their results to the prevailing rationalist vision of our time.

KEYWORDS: *Iliad*, gods, Homer, cinema, evemerism.



En la *Iliada*¹, Homero hace alusión a una treintena de dioses y otras divinidades menores, de las cuales once vendrían a ser los llamados olímpicos y otras diecinueve serían otras personificaciones correspondientes al panteón griego. Zeus es el más importante, al que todos obedecen y con el que están emparentados de una forma u otra los dioses principales. Poseidón y Hades son sus hermanos, y con ellos comparte el gobierno del mundo. Hera es su esposa y también su hermana, como Deméter. Atenea, Apolo, Ártemis, Dioniso, Ares, Afrodita y Hermes son hijos suyos. Hefesto es hijo de Hera.

Los dioses consideran a los mortales como los aristócratas, en el mundo de Homero, consideraban a sus inferiores desde el punto de vista social. Homero piensa los dioses como una especie de «superaristocracia» que está por encima de los héroes del mismo modo que los héroes están por encima de la gente común. Los dioses homéricos son antropomorfos y se asemejan a los hombres, además de por su aspecto, por sus pasiones, sus vicios y sus virtudes; poseen las emociones humanas, aunque son mucho más poderosas. Se diferencian de los humanos por su inmortalidad y por ser superiores en fuerza, belleza o inteligencia. Pero actúan «demasiadas veces como si fueran hombres, Zeus y Hera tan pronto discuten como hacen el amor de repente, Atenea y Hera acosan Troya por resentimiento por el Juicio de París...»².

Normalmente también se describen, cuando intervienen en la acción del poema, en términos puramente humanos, pero en ciertas ocasiones Homero va más allá para revelar su poder y su fuerza divina. Vemos valerosos guerreros que retroceden prudentemente para evitar a un dios y que no es vergonzoso retroceder ante uno de ellos³. Que es Zeus quien decide el resultado de la lucha sin que quepa oponerse o que son los dioses los que dan la victoria⁴.

Los dioses homéricos fueron, para los griegos, seres con poderes, características y dones especiales, superiores a los del hombre; son, por decirlo de algún modo, las proyecciones divinas de los *aristoi*, los héroes, lo que explicaría, en parte, la visión antropomórfica que se tenía de ellos.

Son adorados no porque representan cualquier forma superior de moralidad o puedan inspirar a los hombres a una vida mejor, sino simplemente porque tienen poder⁵.

* Departamento de Historia del Arte y Filosofía. Facultad de Humanidades. Campus de Guajara. Universidad de La Laguna. E-mail: erguedes@ull.edu.es.

¹ Para este artículo hemos utilizado la edición HOMERO. *Iliada*. Revisión de Carlos García Gual, Introducción, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes, índice onomástico M. Cuesta (Madrid: Gredos, 2014).

² GENETTE, Gérardl. *Palimpsestes. La littérature au second degré* (París: Éditions du Seuil, 1982), 398.

³ Homero, *Il* XVI, 707 ss.; v, 699 ss. o XVII, 98 ss.

⁴ *Ibidem*, VIII, 141 ss. o VII, 101 ss.

⁵ THORPE, Martin, *Homer* (Londres: Bristol Classical Press, 2000), 45.

Como bien dice Emilio Crespo⁶, en la *Iliada* lo sobrenatural se circunscribe estrictamente a los dioses. No existen poderes sobrehumanos que no sean los de los dioses, ni armas u objetos mágicos.

Pero sí es verdad que la epopeya homérica se desarrolla en grado considerable en el ámbito de los dioses, de cuya intervención en la acción no podemos prescindir, y se halla tan íntimamente ligada a la acción humana, es tan frecuente, que en ocasiones se ha negado que existan decisiones propias de los héroes homéricos. La voluntad humana y los planes divinos se encuentran completamente entrelazados.

En la *Iliada* los dioses constituyen un elemento estructural del relato que sirve para hacer avanzar la acción. Son los causantes de los cambios en el curso ordinario de los acontecimientos. Actúan paralelamente a los hombres en un mundo en el que lo humano y lo divino se entremezclan sin llamar aparentemente la atención, y se ponen del lado de uno u otro bando, según las preferencias.

Estos dioses se relacionan con los hombres de muy diversas maneras. Zeus envía mensajeros o señales, otros dioses aparecen tomando figura humana, aunque en ocasiones se aparecen a sus favoritos sin ningún tipo de disfraz.

Los dioses también se comunican con los hombres por medio de sueños que pueden ser falsos. Como cuando en el canto II de la *Iliada*, Zeus le envía un sueño a Agamenón para que diga a los aqueos que ha llegado la hora de tomar Troya⁷. Se formulan presagios que pueden ser verídicos con la condición de que se encuentre un intérprete calificado, como el adivino Calcas.

En cualquier caso, el modo normal de comunicación entre los hombres y los dioses es el sacrificio de animales, desde la modesta ofrenda de un carnero hasta la hecatombe en la que se matan cien bueyes o «primogénitos corderos» y se reparte la carne entre los participantes. Es el humo que asciende hacia el cielo lo que reciben los dioses.

Los dioses homéricos pueden ser benévolos con los mortales, aunque no necesariamente, ayudarles en algunos momentos de apuro, o bien pueden mostrar todo su poder cuando son ofendidos y castigar sin la menor piedad. Aunque otorgan favores a sus preferidos, lo hacen obedeciendo a su propio capricho, y esta benevolencia se puede convertir a la vez en la más implacable crueldad. Esto lo vemos muy claramente en la muerte de Héctor, a quien Atenea pone a merced de la lanza de Aquiles mediante un cruel engaño. En líneas generales, se puede decir que los dioses homéricos no tienen nada que ver con la moral, y su comportamiento está lejos de tener en cuenta otra cosa que sus deseos personales.

La *Iliada*, considerado el poema seminal de la tradición épica y eje fundamental a partir del cual se vertebra, tanto hacia atrás como hacia delante, el Ciclo troyano, comienza cantando la cólera funesta que nubló la razón de Aquiles por el agravio sufrido a manos de Agamenón, que traería la desgracia al campamento aqueo, cumpliéndose así «el plan de Zeus». Partiendo de esta afirmación de Homero, podede

⁶ CRESPO GÜEMES, Emilio «La cólera de Aquiles» *Bitarte*, n.º 38 (2006): 61-75.

⁷ Homero, *Il.* II, 5 ss.



mos advertir que todo el poema es consecuencia de la voluntad de un dios, Zeus, artífice único de cuanto tendrá lugar en los alrededores de Troya, y en la ciudad misma, por lo que la intervención de los dioses en la obra resulta capital dentro del texto homérico. Además, el conflicto surge a partir del Juicio de Paris y la promesa de Afrodita de darle a este la mujer más bella del mundo, Helena de Esparta, por lo que sin los dioses no hubiera habido una Guerra de Troya.

A pesar de la importancia extrema que tienen los dioses en la *Iliada* y el resto del Ciclo, en los que juegan un papel trascendental para que los acontecimientos sigan un curso u otro, el cine, de manera generalizada, ha tratado de huir de su representación en la pantalla, adoptando para ello un punto de vista naturalista-historicista que, en muchas ocasiones, vacía completamente de contenido el sentido de la épica arcaica griega, e incluso llegando a complicar, en algún caso, al espectador una correcta comprensión del decurso de la historia narrada.

Es evidente que mantener su narración en una escala humana hace que sea más fácil para su público entrar en el mundo de los héroes. Y podríamos tener más dificultades para hacerlo si usara la magia y lo sobrenatural con demasiada frecuencia. Pero incluso Homero sólo en raras ocasiones se aparta del curso natural de los acontecimientos, e incluye lo menos posible pasajes como el de el final del canto XIX, que pudieran parecer demasiado extravagantes, en el que Aquiles ha reprendido a sus caballos por ser demasiado lentos en llevar a Patroclo a salvo de la batalla:

Janto, respondió. De repente inclinó la cabeza, y toda la crin
cayó de la almohadilla a lo largo del yugo hasta llegar al suelo.
Hera, la diosa de blancos brazos, le había dotado de voz humana:
«Todavía esta vez te traeremos a salvo, vigoroso Aquiles.
Pero ya está cerca el día de tu ruina. Y no somos nosotros
los culpables, sino el excelso dios y el imperioso destino...»⁸.

Teniendo en cuenta que los mitos formaban parte de la religión de los griegos, salvo este caso de Janto, y quizá la intervención del río Escamandro rebelándose contra Aquiles⁹, que saldrían fuera del mundo religioso para situarse en lo que podríamos considerar pura fantasía, estos films, salvo excepciones, tratan de eliminar cualquier inclusión de lo sobrenatural de la pantalla, sin tener en cuenta que eliminando ese componente fantástico a las viejas leyendas, racionalizando estas situaciones, se corre el riesgo de reducir las a simples aventuras. Precisamente, ese fue el origen del llamado *neomitologismo* de los años 60, 70 y 80 y que en el comienzo de este siglo ha invadido las pantallas de los cines de todo el mundo con versiones híbridas y deformadas de los mitos clásicos como excusa para poner en práctica unos epatantes efectos especiales, eliminando cualquier atisbo de los mitos originales.

⁸ *Ibidem*, XIX, 405 ss.

⁹ *Ibidem*, XXI, 136 ss.

En los poemas, los dioses intervienen de forma directa o indirecta en la trama, es decir, unas veces bajan del Olimpo y se muestran¹⁰ a los mortales, y otras simplemente se valen de fórmulas que no necesitan de su presencia, como augurios, sueños, etc.

A pesar de que, recordemos, los dioses griegos son antropomorfos, lo que facilitaría su utilización por el cine, solo en cinco películas, de las que abordamos en el presente trabajo, aparecen los dioses en algunos de estos episodios. Estos films son *El Juicio de Paris*, de Georges Hatot (1902), del que solo quedan algunas fotografías; *La caduta di Troia*, de Giovanni Pastrone (1911); *Helena*, de Manfred Noa (1924); *L'ira di Achille*, de Marino Girolami (1962); y *Helena de Troia*, de John K. Harrison (2003). Hay que hacer notar que Tetis, una Nereida, es decir, una divinidad menor, aparece en *Troya* (Petersen, 2004) como madre de Aquiles, pero en ningún momento se deja entrever su naturaleza divina. Tres películas mudas, una de mediados del siglo xx y otra de comienzo del xxi. Esto nos hace pensar que a medida que avanzamos en el tiempo, los cineastas ponen más empeño en dotar de una dimensión naturalista-historicista a sus películas, frente a una mayor adecuación al mito de los primeros tiempos.

Al margen de la *Teomachia*¹¹ y las diversas apariciones esporádicas de algunos dioses en el campo de batalla, como Atenea para hacer que Pándaro rompa la tregua¹² o Poseidón para salvar a Eneas¹³, los olímpicos intervienen de manera directa a lo largo del Ciclo en el Juicio de Paris¹⁴, la peste que siembra Apolo con sus flechas sobre el campamento aqueo¹⁵, la mediación de Atenea impidiendo a Aquiles matar a Agamenón¹⁶, las diversas entrevistas de Tetis con Aquiles, la salvación de Paris por Afrodita en su duelo con Menelao¹⁷, la confección de las nuevas armas de Aquiles por Hefesto¹⁸, el engaño de Atenea a Héctor que facilitó su muerte¹⁹, y la conducción de Hermes a Príamo al campamento aqueo para reclamar el cadáver de su hijo²⁰. Episodios que tradicionalmente recogen las películas que narran la guerra troyana.

¹⁰ En raras ocasiones se presentan como ellos mismos, lo más habitual es que lo hagan tomando la forma de algún guerrero que intervenga en la contienda.

¹¹ Homero, *Il.* x.

¹² *Ibidem*, iv, 86 ss.

¹³ *Ibidem*, xx, 317 ss.

¹⁴ *Ibidem*, xxiv, 25 ss.

¹⁵ *Ibidem*, i, 43 ss.

¹⁶ *Ibidem*, i, 194 ss.

¹⁷ *Ibidem*, iii, 380 ss.

¹⁸ *Ibidem*, xviii, 477 ss.

¹⁹ *Ibidem*, xxii, 222 ss.

²⁰ *Ibidem*, xxiv, 334 ss.



EL JUICIO DE PARIS

Este es el episodio más frecuentemente representado en el cine. En él Paris debe elegir a la diosa más hermosa entre Atenea, Hera y Afrodita. En la película de Hatot aparecían las diosas explotando su lado erótico ante la mirada de Paris en las fotografías que se conservan. A partir de ahí, sí veremos el Juicio nuevamente en los films de Noa, *Helena*, y Harrison, *Helena de Troya*. En ambos, los dioses aparecen en un sueño de Paris, por lo que tampoco se puede decir que sus directores los introdujeran al nivel de realidad que lo hacen Homero y los poemas cíclicos. Pero, independientemente del lugar donde se produce la aparición en el sueño, se retrata el episodio de una manera bastante fiel, aunque en la primera también vemos a Hermes y en la segunda no, además de alguna otra diferencia: mientras en la de Noa las diosas están totalmente dotadas de atributos que las individualizan, las armas de Atenea o la concha de Afrodita²¹, la de Harrison nos las muestra vestidas de forma parecida, y son los ofrecimientos de las diosas lo que las hace reconocibles²².

En los demás casos, o se olvida este episodio o se alude a él sin presentarnos la visión de las diosas. Es así en el film de Wise, donde ya vimos cómo el Juicio se transforma en un diálogo entre Paris, un sacerdote y Casandra, en el que Paris muestra su predilección entre tres estatuas, la de Hera, la de Atenea, y la vencedora, por su belleza, la de Afrodita, todas situadas en el salón del trono de Troya. Esta sutil manera de presentarnos el Juicio pasará desapercibida, lógicamente, a los ojos de los espectadores que no conozcan el mito, por lo que es posible que no haya sido entendido por una buena parte del público que pagó por verla. Algo distinto es el caso de *Love of Three Queens*, en la que Paris le revela a Helena que ha tenido un sueño en el que tres diosas se le aparecían debiendo elegir a la más bella de las tres, y le relata lo que ofrecieron y quiénes eran, pero no llega a dar decir cuál fue su veredicto. En esta película, además, hay otros dos momentos que hacen alusión al mismo tema: en el primero Paris ve dormida a Helena y cree estar viendo a una diosa. Obviamente, se refiere a su belleza, por lo que debe tratarse de Afrodita, la diosa de tal cualidad. El segundo de los momentos es cuando Helena, en presencia de Paris, se acerca insinuantemente una manzana de apariencia dorada a la boca sin llegar a morderla. En la mitología, la manzana, desde el Juicio de Paris, se convirtió en un atributo de Afrodita, por lo que la alusión es clara, convirtiendo, en ambos casos, por un momento, a Helena en un reflejo de la propia diosa. La idea de presentarnos el Juicio en un sueño sólo aparece en *La historia de la destrucción de Troya*

²¹ Hera es la diosa más difícil de caracterizar si no es a través de su animal, el pavo real, por lo que muchas veces en el arte, en el Juicio de Paris, se la reconoce por deducción, porque las otras dos diosas sí están caracterizadas con sus atributos.

²² Atenea le ofrece victorias, Hera poder y riqueza, y Afrodita a la mujer más hermosa del mundo, Helena, reina de Esparta.



de Dares Frigio²³, obra que, por su carácter evemerista, elimina la participación de los dioses constituyendo una fuente ideal para el cine.

EL RAPTO DE HELENA

En el rapto de Helena no interviene ningún dios directamente, pero la implicación de Afrodita para que se produzca es muy importante. Además, en el caso de la película de Pastrone, *La caída de Troya*, se nos muestra a la diosa propiciando con su poder el enamoramiento y fuga de los amantes.

Pastrone, en uno de los trucajes más repetidos de los comienzos del cine, desde que Méliès lo normalizó, hace aparecer de la nada, en medio del jardín del palacio de Menelao, a Afrodita mientras Paris corteja a Helena, a quien parece agradarle tal situación. La diosa nos mira con aire de complicidad y sonrisa perversa y cubre a los amantes con un velo que los hace desaparecer antes de hacerlo la propia diosa.

A continuación, ambos son transportados en una suerte de concha volante empujada por el viento y por unos erotes que los llevan, suponemos, hasta Troya.

De forma directa no se produce en el cine otra participación de Afrodita en el rapto, aunque sí se deja entrever, como en *Helena*, mediante una paloma, animal que funciona como atributo de Afrodita, y que en la película la representa, aunque no sea una personificación de la diosa. En el Juicio, Afrodita había dicho a Paris que para llegar hasta Helena siguiera una paloma hasta el otro lado del mar. Así mismo, en Esparta una paloma señala a Helena como la mujer más bella de «Grecia» para las fiestas de Adonis en Citera. Finalmente es una paloma la que guía a Paris hasta Citera, donde está Helena, antes de llegar a Esparta, su destino. De este modo se cumple la promesa hecha por Afrodita a Paris.

También en algunos diálogos podemos percibir la intervención de la diosa en el rapto, como en *Helena de Troya*, de Wise, en la que al ver a Helena Casandra dice: «La diosa de la belleza, Afrodita, ha bajado a la tierra en forma mortal».

En la de Harrison, Helena sube a las murallas y trata de suicidarse arrojándose al vacío, pero Paris la detiene. Ambos dicen haberse visto antes, entonces Paris alude a que es voluntad de los dioses que estén juntos y le dice que ha ido a por ella, que «los dioses así lo quieren. La propia Afrodita».

También lo tenemos en *Troya* cuando Héctor se lamenta del rapto ante Príamo y este le responde que «es voluntad de los dioses. Todo está en sus manos».

²³ «Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio, *La Iliada latina. Diario de la guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*. Introducción, traducción y notas de M.^aF. del Barrio Vega y V. Cristóbal López (Madrid: Gredos, 2001), 7.



LA PESTE SOBRE EL CAMPAMENTO

Este episodio prácticamente no tiene cabida en estos films. Solo en el más homérico de todos, *L'ira di Achille*, aparece y en él participa Apolo, su causante. Tras el rapto de Criseida en Lirneso Crises invoca a Apolo para que le ayude a recuperar a su hija, y este le responde y le da instrucciones de pagar un rescate a Agamenón, incluso le da los tesoros necesarios, diciéndole «¡Y ¡ay! del que rechace tu petición como sacerdote y como padre!» Pero la negativa de Agamenón de devolverle a su hija hace que el sacerdote vuelva a invocar al dios para que castigue a los aqueos. Apolo envía una peste con sus flechas durante varios días haciendo que los aqueos mueran en gran número. Aunque del dios solo oímos su voz, es suficiente para que su participación pueda ser considerada.

ATENEA IMPIDE A AQUILES MATAR A AGAMENÓN

El enfrentamiento entre Aquiles y Agamenón, cuando este le arrebató al Pelida el botín en forma de Briseida, llega a un momento en que el hijo de Tetis está a punto de desenvainar su espada y dar muerte al Atrida, pero es detenido por Atenea, a la que solo Aquiles ve, la diosa le coge por el pelo desde atrás y le dice que no lo haga, que ya tendrá tiempo para tomarse la venganza.

Mientras revolvía estas dudas en la mente y en el ánimo
y sacaba de la vaina la gran espada, llegó Atenea del cielo;
por delante la había enviado Hera, la diosa de blancos brazos,
que en su ánimo amaba y se cuidaba de ambos por igual.
Se detuvo detrás y cogió de la rubia cabellera al Pelida,
a él solo apareciéndose. De los demás nadie la veía.
Quedó estupefacto Aquiles, giró y al punto reconoció
a Palas Atenea; terribles sus dos ojos refulgían²⁴.

Como en el caso anterior, es un momento que se reproduce de manera más o menos fiel en dos de las películas, en una de ellas, *L'ira di Achille*, con participación directa de la diosa, a la que vemos, en una aparición espectral que los demás héroes no ven, detener la mano del tesalio cuando Agamenón le insulta: «bastardo de una diosa». La diosa le contiene con unas palabras muy parecidas a como lo expresa Homero en la *Iliada*. La otra película en la que existe una alusión a este momento es *Troya*, cuando Agamenón se enfrenta a Aquiles al final del primer día, en su barco salón del trono, en una muestra de la mezcla de odio, temor y envidia que padecía el Atrida. Después de reclamar la victoria para sí, trata de desacreditar al Pelida quitándole a Briseida. En este caso, no media insulto por parte de Agamenón, pero sí la provocación suficiente para que, al traer a su presencia a Briseida escoltada por dos

²⁴ Homero, *Il.* I, 193 ss.



soldados, Aquiles montara en cólera e intentara librarla por la fuerza. Aquí no aparece Atenea, ya que los dioses no tienen cabida en la película, sino que es la propia Briseida quien hace su papel impidiéndole a Aquiles atacar a los soldados y al propio Agamenón: «¡No! Ha muerto demasiada gente hoy. Tu único talento es matar, esa es tu maldición. No quiero que nadie muera por mí».

EL DUELO ENTRE MENELAO Y PARIS

La intervención de Afrodita en el duelo entre los «maridos» de Helena tiene un carácter demasiado sobrenatural para que sea insertado con facilidad y encaje con el resto de la película, incluso en aquellos casos en que los dioses tienen una participación más o menos activa.

Es el caso, por ejemplo de *Helena* de Noa, en la que Afrodita es sustituida por la propia Helena, que en un carro sale al campo de batalla para rescatar a Paris cuando está a punto de morir a manos de Agamenón, ya que Menelao quedó paralizado ante la presencia de su esposa. En esta película Helena se vuelve un trasunto de la misma diosa, y es tenida como tal por los troyanos, principalmente su rey, Príamo, que llega incluso a pedirle que obre milagros.

Otro caso en que un mortal hace el papel de Afrodita es en *Troya*, aquí es Héctor el que evita la muerte de su hermano, que huyendo de Menelao ha llegado a sus pies. La situación límite a la que la ausencia de los dioses ha puesto a la película tiene como consecuencia que la muerte de Menelao sea inevitable, propiciando así uno de los «errores» más importantes que se han podido cometer en cualquiera de las versiones de la *Iliada*. No está claro si el deseo de Benioff, su guionista, era este para facilitar la huida de Paris y Helena o se vio obligado a improvisar una salida a la situación creada por su deseo de no «ver a un actor con una toga lanzando rayos desde lo alto de un monte Olimpo»²⁵.

En el film de Harrison, el duelo se produce de forma distinta a como lo narra Homero, aunque sí coincide en la aparición de una neblina como la que derrama Afrodita sobre Paris para sustraerlo del campo de batalla y depositarlo en sus aposentos, pero aquí la niebla cubre a los dos contendientes y los separa del resto para propiciar un cara a cara entre ambos, donde salen a relucir sus rasgos más humanos y los hace, especialmente a Menelao, acreedores de respeto al perdonar la vida a un debilitado Paris por la acción del veneno puesto por Agamenón en la lanza de su hermano. Es destacable el aspecto sobrenatural que adquiere la escena con la niebla surgiendo de la nada, pero el film no quiere ofrecer una visión débil y cobarde de Paris, sino confrontar las personalidades de ambos, por lo que una intervención de Afrodita no tendría sentido.

²⁵ David Benioff sobre Troya en entrevista de Daniel Robert Epstein (<http://www.screenwritersutopia.com/article/d158312f>). Consultado en junio de 2013.



LAS NUEVAS ARMAS DE AQUILES

No solo en este episodio interviene Tetis en el poema de Homero, también lo hace cuando, tras su conflicto con Agamenón, Aquiles le pide que interceda a su favor con Zeus o también cuando oye los gemidos desesperados de su hijo al conocer la noticia de la muerte de Patroclo. Pero ninguno de estos momentos es usado en las películas que estudiamos.

Y es únicamente en el film de Marino Girolami en el que asistimos a la entrega de unas armas nuevas a Aquiles, confeccionadas por Hefesto, por parte de su madre después de que perdiera las suyas al ser despojado por Héctor el cadáver de su amigo Patroclo.

Tiene lugar un encuentro dramático entre madre e hijo cuando ella acude a consolar a su hijo, que llora y se lamenta desconsolado por la muerte de Patroclo. Después de que Aquiles da rienda suelta a su dolor, le dice a Tetis que ya no tiene las armas que le había regalado y le pide que le diga dónde es vulnerable. Tetis no puede responder a eso, pero le promete que tendrá nuevas armas para que pueda combatir como antes.

Tras esto, la película nos ofrece brevemente una visión de la fragua de Hefesto con el dios trabajando en ella en la fabricación de sus armas, panoplia que a la mañana siguiente veremos colocada en su tienda y con la que se batirá con Héctor.

Tetis solo aparece en otra película, *Troya*, en la que muy al principio se produce un breve encuentro entre Aquiles y Tetis, que no se encuentra en ninguna de las fuentes antiguas, en el que la ninfa le augurará a su hijo su próxima muerte gloriosa en Troya. Pero Petersen no nos aclara cuál es la naturaleza de la madre de Aquiles, y únicamente nos informa de que debe tener poderes adivinatorios, ya que parece conocer el destino de su hijo, pero esto es algo que también vemos en Ésaco, troyano que aparece en la película de Noa, o el aqueo Calcante, ambos adivinos en sus respectivos ejércitos.

Pero, además, *Troya* intenta desmentir la posibilidad de la naturaleza divina de Tetis incluso antes de que esto ocurra, cuando, al principio, el niño que despierta a Aquiles para que acuda a luchar contra el gigantón Boagrión le pregunta si lo que se dice de él es cierto, «dicen que tu madre es una diosa inmortal, que nadie te puede matar». La respuesta de Aquiles, «¿para qué iba a llevar escudo entonces?», es lo suficientemente ambigua como para no desmentirlo ni afirmarlo, pero prepara el terreno para ver a la ninfa como una mujer mortal. Al mismo tiempo, la necesidad de llevar armas defensivas elimina el mito de la invulnerabilidad del héroe.

MUERTE DE HÉCTOR

Es este uno de los temas centrales de la *Iliada* en el que los dioses juegan un papel fundamental, ya que sin la intervención de Atenea no se habría producido la muerte de Héctor a manos de Aquiles. Cuando esta divisa a Héctor en medio de la batalla, después de que matara a Patroclo, sin dudarle se dirige hacia el troyano con ánimo de venganza. Y en cuanto Héctor se percata de lo que ocurre tiene miedo y



huye del Pelida, pero no se decide a entrar en las murallas. Se produce una persecución alrededor de las murallas de Troya, a las que dan tres vueltas hasta que Atenea, con la apariencia de Deífobo, hermano de Héctor, anima a este a detenerse y enfrentarse a Aquiles. Al entablarse el duelo Aquiles falla su primera lanza, pero Atenea se la devuelve inmediatamente, y cuando Héctor ha fallado también, busca a Deífobo para que le dé la suya, mas Atenea ya no está, trata de desenvainar la espada para la lucha cuerpo a cuerpo, pero Aquiles lo mata de una lanzada en el cuello. El engaño de Atenea es crucial en el desenlace del episodio, y de la guerra, por el significado que tenía Héctor para los troyanos.

Ninguna de las películas es fiel a la escena descrita por Homero, pues todas plantean una esperada lucha cuerpo a cuerpo entre ambos héroes, como colofón a su rivalidad. Este cambio de escenario es bastante fácil de entender, puesto que el engaño resultaría poco menos que inaceptable entre héroes de este tipo, de los que se espera lealtad a la hora de luchar, y no subterfugios indignos de su naturaleza heroica. Tampoco resulta muy adecuado a la mentalidad del espectador de cine el modo en que Aquiles mata a Héctor, a distancia y estando en ventaja, sin darle la oportunidad de plantear una lucha en igualdad de condiciones. Por esta misma razón tampoco existe fidelidad a Homero en ninguna de las películas en los episodios de la muerte, a manos de Héctor, de Patroclo, herido y desarmado.

En este caso, está claro que es casi obligado para el cine prescindir de la intervención de Atenea por sus connotaciones negativas.

AQUILES Y PRÍAMO

Es este el último episodio en que los dioses interactúan directamente con los mortales, pero, como con el resto, el cine prescinde de esta intervención o simplemente alude a ella de una manera lo suficientemente ambigua como para que se pueda leer de diferentes maneras, tanto en el sentido de la intervención divina reconocible como en el del lenguaje figurado.

Así tenemos que, en la única película que nos ha mostrado a los dioses en interacción directa con los hombres, la de Girolami, Príamo aparece solo ante Aquiles junto a la pira de Patroclo. Aquiles, sorprendido, le pregunta cómo ha llegado hasta allí superando la vigilancia de los guardias. Y Príamo le responde que «un dios que aún se apiada de los troyanos me ha permitido llegar hasta aquí». Para aquellos que conocemos la leyenda sabemos que el rey troyano se refiere a Hermes, que, por orden de Zeus, le acompaña durante la noche hasta la tienda de Aquiles haciéndole pasar desapercibido a los ojos de los aqueos. Lo inteligente es que su respuesta también puede ser tomada en sentido figurado, queriendo decir que la suerte —un dios favorable— se ha apiadado de él y le ha permitido llegar hasta Aquiles, lo que posibilita que todo el público lo entienda, ya sea en un sentido o en otro.

Después, el propio Príamo hace una reflexión sobre la interpretación del mundo por los mortales, diciendo que las explicaciones que no tienen en cuenta la voluntad y el dominio de los dioses sobre las cosas de la tierra son solo aparentes. Y que los mortales son únicamente un instrumento en manos de los dioses para



cumplir sus voluntades, cosa que resulta muy coherente con las últimas palabras del verso quinto del poema: «y así se cumplía el plan de Zeus»²⁶.

Sin embargo, en *Troya*, en la que también Aquiles es sorprendido por la llegada de Príamo a su tienda, al ser preguntado este sobre la manera en que llegó hasta allí sin ser descubierto, su respuesta dista mucho de dar satisfacción a todo su público, puesto que elimina toda posibilidad de ayuda divina al referirse a su conocimiento del país, mayor que el de los aqueos, para alcanzar la tienda del Pelida sin ser visto, pero acto seguido se vuelve a sentir la presencia y el poder de los dioses sobre los mortales cuando el mismo Príamo dice que ya no puede cambiar el pasado, porque es la voluntad de los dioses.

En todos los encuentros entre Aquiles y Príamo se eliminan las motivaciones de temor religioso que aparecen en el poema. Hay que recordar que Zeus había ordenado a Tetis que conminase a su hijo a devolver el cadáver de Héctor²⁷, pero en ninguno de los casos parece ser ese el motivo, o uno de ellos, para apiadarse de Príamo.

Así, en todos los films, ya sea a modo de sueños y presagios, los dioses están presentes de una u otra manera, pero casi nunca en forma material. Es habitual que veamos templos dedicados a los dioses, y especialmente estatuas que los celebran, incluso en ámbitos como los palacios, donde se observan, en algún salón del trono, como en el film de Wise, imágenes de diferentes dioses adorados en la ciudad. Pero donde se muestran más presentes es en los diálogos. A través de ellos vemos que las películas intentan que exista entre humanos y dioses la misma relación que en los poemas homéricos, pero sin su presencia física.

No se plantea el cine, y tampoco es la materia de los poemas, si los aqueos y troyanos tenían fe o no en sus dioses, pero siempre se mantiene hacia ellos una actitud de respeto y temor, más que de veneración, y en muchos casos se conservan invocaciones y plegaria. Por ejemplo, en *Helena*, tras despedirse de Andrómaca y de Astianacte, Héctor eleva una plegaria a los dioses para que favorezcan a su hijo: «Zeus y vosotros, dioses, dejad que mi hijo sea más poderoso, valiente y feliz que su padre y que su madre lo disfrute de corazón». Oración en esencia respetuosa con la homérica.

Así vemos que suelen temer a los dioses, a los que tratan de no importunar ni mucho menos ofender. En el film de Wise, antes de la partida de Paris hacia Esparta, Príamo pregunta al sacerdote si los augurios son buenos, y Casandra, poco después, le dice a Paris que no vaya a buscar la paz sin haber apaciguado a Atenea antes. En *Troya*, Héctor muestra su idea acerca de la volubilidad de los dioses ante Paris cuando Paris le saluda de regreso a Troya: «¡Hermosa mañana! Los dioses bendicen nuestro viaje», y Héctor responde: «A veces te bendicen por la mañana y te maldicen por la tarde».

No obstante, al contrario de lo que sucede en la épica homérica, Héctor se muestra poco crédulo en dos intervenciones. Una con su padre, poco después de su

²⁶ Homero, *Il.* 1, 5.

²⁷ *Ibidem*, xxiv, 104 ss.





regreso, habla del rapto y le dice «sé que esto es lo último que hubiéramos deseado» y el rey contesta que «es voluntad de los dioses. Todo está en sus manos». Y cuando hablan de las consecuencias que puede tener la acción irreflexiva de Paris, Príamo, como corresponde a los héroes homéricos, fía su suerte a la protección de los dioses: «Apolo vela por nosotros. Ni siquiera Agamenón es rival para los dioses». Ahora es cuando Héctor se muestra escéptico sobre esas creencias: «¿Cuántos batallones tiene el dios sol bajo su mando?». La respuesta de Héctor sobresalta a su padre, que muestra el miedo que tenían a los dioses cuando le espeta: «¡No te burles de los dioses!».

En el cine, como vemos, se mantiene esa mezcla de respeto y temor que muestran los héroes cíclicos hacia los dioses, y en casi todas las películas hay alguna muestra de ello, en las que se censuran las palabras ofensivas a los dioses como si fueran a propiciar terribles castigos. Pero en el caso de *Troya*, el guionista parece no quedar convencido de que su público entienda este sentimiento y trata de dar una explicación de por qué esa actitud tan sumisa del rey ante los dioses, y construye un diálogo en el que Príamo le cuenta a Héctor que cuando era pequeño estaba enfermo y desahuciado y él rezó por su vida en el templo de Apolo toda la noche. Al ver que se había curado, juró que dedicaría su vida a los dioses. Benioff idea una solución que podría resultar apropiada para personas de cualquier época al relacionar la fe ciega en los dioses con el cumplimiento de una promesa en agradecimiento por los favores recibidos. En ese sentido no hay diferencia con los que peregrinan a Lourdes o Fátima, por ejemplo. De este modo, el cine presenta la relación de los héroes homéricos con sus dioses, de manera no muy distinta a la de las religiones actuales.

En relación con el temor a los dioses están los sacrificios. Estos son una forma habitual de comunicación con los dioses. En *Troya*, tras la fiesta ofrecida por Menelao a los troyanos, Héctor le dice a Tectón que prepare lo mejor que tengan para ofrecérselo en sacrificio a Poseidón, porque no desea que «haya más viudas en Troya». Tectón le pregunta ¿cerdo o chivo? Héctor pregunta a su vez qué es lo que le gusta al dios del mar. Y Tectón sonríe y dice que va a preguntar al sacerdote. Aquí queda claro hasta qué punto creían en su dependencia de la voluntad de los dioses, por lo que eran ellos y no los humanos los que tenían el poder de decisión sobre los hombres.

Y los dioses pueden traicionarlos para que mueran, como Atenea a Héctor, o protegerlos, como hace Afrodita con Paris, o con Helena cuando Menelao tiene el impulso de matarla tras la caída de Troya, como nos relataba Quinto de Esmirna en sus *Posthoméricas*: Afrodita «despertó el dulce deseo en el fondo de sus entrañas»²⁸. Allí la diosa revestía a la reina de un aura de atracción erótica que sedujo a Menelao y le impidió cumplir su deseo. Esta intervención divina, aunque intangible, la vemos en algunas de las películas que hemos analizado. Es el caso de *Helena*, de Noa, en la que al final cuando Menelao va a matar a Helena, un cartel nos dice

²⁸ Quinto de Esmirna, *Posthoméricas*. Traducción de I. Calero Secall (Madrid: Ediciones Clásicas, Madrid, 1991): XIII, 392 s.

que «Afrodita había adornado el rostro de Helena de tal encanto que en el corazón de Menelao despertó de golpe el viejo amor».

Pero salvo este caso, en el que se nos dice claramente que lo visto en la pantalla es el resultado de la obra de una diosa, por lo que se reconoce su participación directa en la historia, el cine reniega mayoritariamente de introducir esa posibilidad en sus productos, tratando de vender no una leyenda, cantada en forma de poesía, que habla de hechos maravillosos ocurridos en un tiempo remoto, sino una historia verdadera que trata de eliminar todos los aspectos sobrenaturales de sus tramas, y colocando como motivación principal de la guerra intereses militares, económicos y de estrategia geopolítica.

Resulta lógico pensar que la guerra tendría como motivo la lucha por el control comercial del Egeo y, en particular, del Helesponto, en cuya entrada se encontraba la ciudad de Troya, por lo que es comprensible una revisión en este sentido, pero no se entiende la necesidad que tienen estos films de eliminar la intervención divina en cualquiera de sus manifestaciones iliádicas, pero respetar aspectos con un carácter tan sobrenatural como el del talón de Aquiles, ya que en su afán verista prescinden en todo momento de las referencias sobrenaturales. Así vemos cómo en todas las películas, Aquiles muere a partir de que una flecha atraviesa su talón.

Como dice Rafael de España, la principal causa del rechazo de lo mitológico es que hoy se considera solo fantasía, y lo fantástico no se considera con la suficiente seriedad²⁹. Y, además, todo lo que tenga que ver con la religión, que no sean las oficiales, se ha puesto en cuarentena y se ha desconfiado de ello, hasta el punto de ser objeto de censura³⁰.

Pretender humanizar el relato de Homero nos separa completamente del mundo que el poeta pretendía retratar, un mundo en el que «coexistían lo racional con lo irracional» en su mentalidad e incluso en su vida cotidiana³¹.

RECIBIDO: 20 julio 2023; ACEPTADO: 5 septiembre 2023

²⁹ DE ESPAÑA, Rafael *op. cit.*, p. 103

³⁰ «En la España franquista, donde la censura cinematográfica estaba claramente dominada por la Iglesia, los films con referencias mitológicas serán vistos con bastante recelo: si en algún peplum aparecían dioses personificados por actores, las escenas en cuestión eran cortadas (“El rapto de las Sabinas”) o simplemente se prohibía su exhibición (“Le baccanti”, “Ulisse contro Ercole”, “L’ira di Achille”, etc.)... el único caso en que se autorizó trazar un asunto declaradamente mitológico fue «Los titanes», pero por hacerlo en clave de parodia». DE ESPAÑA, Rafael *op. cit.*, p. 104

³¹ PRIETO ARCINIEGA, Alberto «Troya sin Homero: *Troya* (2004)», *Studia Historica. Historia Antigua*, n.º 23 (2005): 23-37.

BIBLIOGRAFÍA

- CRESPO GÜEMES, Emilio, «La cólera de Aquiles», *Bitarte*, n.º 38, 2006.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, (París: Éditions du Seuil, 1982).
- HOMERO, *Iliada*. Revisión de Carlos García Gual, Introducción, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes, índice onomástico M. Cuesta (Madrid: Gredos, 2014).
- La Iliada latina. Diario de la guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*. Introducción, traducción y notas de M.ªF. del Barrio Vega y V. Cristóbal López (Madrid: Gredos, 2001).
- PRIETO ARCINIEGA, Alberto, «Troya sin Homero: Troya (2004)» *Studia Historica. Historia Antigua*, n.º 23 (2005).
- QUINTO DE ESMIRNA, *Posthoméricas*. Traducción de I. Calero Secall (Madrid: Ediciones Clásicas, 1991).
- THORPE, Martin, *Homer* (Londres: Bristol Classical Press, 2000).
- DE ESPAÑA, Rafael, *El péplum. La Antigüedad en el cine* (Barcelona: Glenat, 1988).

FILMOGRAFÍA

- Le jugement de Paris*, Georges Hatot, Francia (1902).
- La caída de Troya (La caduta di Troia)*, Giovanni Pastrone (Pietro Fosco), Italia (1911).
- La Iliada o el Sitio de Troya (Helena. Der Raub der Helena y Helena. Der Untertang Trojas)*, Manfred S. Noa, Primera y segunda parte, Alemania (1924).
- La regina di Sparta*, D. Manfred S. Noa, Italia (1931). (Remontaje reducido de *Helena...* de 1924).
- La manzana de la discordia (L'amante di Paride [Le jugement de Paris])*, D. Marc Allegret, Francia-Italia (1953). (Film desaparecido, pues fue reutilizado para confeccionar el episodio *The face that launched thousand ships* de la película *Loves of Three Queens* de 1955).
- Loves of three Queens*, Marc Allegret y Edgar G. Ulmer, EE. UU. (1955).
- The Iliad* (tv), D. Willam Spier, EE. UU. (1955). (Segmento de *The face that launched thousand ships*).
- Helena de Troya*, Robert Wise, EE. UU. (1955).
- La guerra de Troya (La guerra di Troia)*, Giorgio Ferroni, Italia-Francia (1961).
- Helena de Troya (Helen of Troy)*, John Kent Harrison, EE. UU. (2002).
- Troya (Troy)*, Wolfgang Petersen, EE. UU. (2004).



